ФОНТАРД

... ДРУЗЯМ ТА ЗНАЙОМИМ

№49 2017

Citylab

У ЦЬОМУ НОМЕРІ:

У цьому випуску — велика історія маленьких носіїв. Аудіокасети, CD-R, домашній запис, копіювання, обмін через пошту, підземні студії, фензини, списки гуртів на останній сторінці зошита, затерті обкладинки, кулькові ручки, клей і скотч — усе це зібралося тут, щоб розповісти, як звучала свобода у 1990-х та 2000-х.

- Як казетна культура побудувала сцени з нуля — без грошей, але з пристрастю

- Індюк Рекордс, Казанцев і касетна Рівненщина: приклад DIY у найчистішій формі.

- Демки, які мандрували з рук у руки, з міста в місто, з покоління в покоління.

- Сцени, що народжувалися довкола магнітофонів, дешевих мікрофонів і бажання не мовчати.

- Робота фанатів-архівістів, яка зберегла ці епохи донині на касетах, в .wav, у пам'яті.

- Про польський лейбл Koka Records, який почав видавати український андеґраунд ще тоді, коли про нього ніхто не знав. Саме на касетах Koka вийшли перші альбоми «Цукор — Біла Смерть», Ігоря Цимбровського та інших — це був міст у Європу, побудований з хрипкої стрічки, шуму й віри в своє.

Це номер про український андеграунд — не як стиль, а як спосіб існування.

Не про ретро, а про витривалість. І трохи про тебе.

Період з початку 1990-х до 2016 року був для української музики часом становлення незалежних сцен, коли аудіокасети та саморобні CD-R стали ключовими носіями для розповсюдження творчості. Обмеженість офіційних каналів дистрибуції після розпаду СРСР змусила музикантів і слухачів створювати власну DIY-інфраструктуру. Касети та «копкати» (CD-R, записані на комп'ютері) стали основою DIY-культури і неформальних музичних сцен, особливо в жанрах панк, хардкор, метал, фолк, електроніка та інших андеграундних напрямках.

Здобуття Україною незалежності у 1991 році застало музичну сферу практично без індустрії. У перші половині 90-х в Україні не існувало повноцінного музичного ринку: відсутня інфраструктура лейблів, дистрибуції та промоції. Мейнстримна поп-музика лише зароджувалася (зусиллями продюсерів на кшталт Юрія Нікітіна та співачки Ірини Білик), а активна рок-сцена розвивалася здебільшого автономно і часто шукала підтримки за кордоном. Натомість у країні панував ринок піратських аудіокасет: на базарах масово продавали

копії західних альбомів і поодиноких вітчизняних записів. Державні або комерційні студії та видавці майже не інвестували у нову українську музику, за винятком хіба що кількох масштабних фестивалів («Таврійські ігри», «Червона рута») та поодиноких офіційних релізів. За таких умов аудіокасета стала найважливішим носієм для музикантів: це був недорогий, доступний формат, який можна було тиражувати самостійно.

На заході та в Києві з'явилися перші незалежні ініціативи. Зокрема, діаспорянський лейбл «Koka Records» у Польщі, заснований Володимиром Наконечним, розпочав популяризацію українського андеграунду за кордоном. Вже з кінця 1980-х «Koka» випускала на касетах альбоми українських експериментальних та рок-виконавців, маловідомих на батьківщині. Показово, що перші самвидавні касети «Koka» у 1989 році були аудіододатком до підпільного українського журналу "Відрижка". Це демонструє тісний зв'язок між фензин-культурою та розповсюдженням музики: друкований самвидав поширював інформацію, а касета – сам звук. Лейбл «Koka» відкрив Європі низку нестандартних українських гуртів: наприклад, саме на «Koka Records» вийшли дебютні касети київських проектів «Цукор — Біла Смерть», Ivanov Down, легендарного авангардного гурту «Коллежский Асессор» та експериментального вокаліста Ігоря Цимбровського. Лейбл принципово презентував оригінальну українську сцену, уникаючи типового російськомовного рок-продукту.

Важливо, що «Koka» не лише видавала касети, а й організовувала концерти українських гуртів у Польщі

– тим самим компенсуючи відсутність можливостей в самій Україні.

У самій Україні теж зароджувались локальні DIY-осередки. Наприклад, у місті Рівне на середину 90-х вокаліст панк-гурту «Брем Стокер» Олексій Казанцев облаштував у себе вдома імпровізовану студію, де на магнітофонні касети та бобіни записував місцеві андеграундні гурти і власні проекти. Ця домашня студія отримала назву «Індюк Records» – згодом вона переросла у справжній незалежний лейбл і студію звукозапису. За словами самих музикантів, студія «Індюк» записала багато українських рок-гуртів, ставши важливим центром регіональної сцени. Діяльність Казанцева є прикладом того, як ентузіасти на місцях самостійно створювали умови для запису і тиражування музики поза великими містами. Подібні DIY-студії виникали і в інших містах: молоді звукорежисери та музиканти, не маючи доступу до професійних студій, опановували домашній запис на багатоканальні магнітофони.

Аудіокасета у 1990-х роках стала синонімом незалежного музичного обміну. Ледь не вся неформальна музика – від панк-року до блек-металу – поширювалася через касети. Музиканти випускали демо-альбоми на касетах малими накладами, часто шляхом домашнього копіювання в реальному часі на подвійних магнітофонах. Такі демо-касети розповсюджувалися на концертах, через знайомих або шляхом

поштової розсилки по всій країні. Учасники сцен створювали мережі обміну касетами: фанати записували й перезаписували альбоми, передавали їх з рук у руки, забезпечуючи вибухове геометричне зростання аудиторії. Як згадує Олексій Казанцев, один з DIY-активістів тих часів, популярні записи переходили з касети на касету «бездчисленну кількість разів», охоплюючи дедалі ширші кола слухачів. Цей процес нагадував вірусне поширення музики задовго до появи інтернету.

Панк і хардкор-сцена. У панк-спільноті принцип "зроби це сам" (DIY) був не лише вимушеною необхідністю, а й ідеологією. Українські панк-гурти 90-х (як-от «Абздольц», «Борщ», «Відповідь Аборт» та ін.) нерідко дебютували на касетах, записаних на репетиційних базах чи домашніх концертах. Касети з панк-роком розповсюджувалися через друзів, на стихійних розкладках після концертів, або шляхом обміну поштою між містами. Велике значення мали фензини – аматорські журнали субкультур. Наприклад, перші українські рок-фензини з'явилися ще наприкінці 80-х і пережили розквіт у кінці 1980-х років. Вони публікували рецензії на касетні релізи, адреси музичних колективів для листування, оголошення про обмін записами. Часто видавці фензинів самі торгували касетами: або вкладали компіляції до чергового номера журналу, або виступали посередниками-дистриб'юторами. В середині 90-х фінансова скрута дещо зменшила кількість друкованих фензинів, проте до кінця десятиліття їх знову побільшало, і вони

продовжували підтримувати касетну сцену. Через фензинові мережі українські панки встановлювали контакти з однодумцями у Білорусі, Польщі, Росії, Західній Європі, обмінюючись записами своїх гуртів. Такий самвидав забезпечив формування трансрегіональної DIY-мережі, яка існувала незалежно від офіційних каналів.

Метал-андеграунд. Касета відігравала колосальну роль і в екстремальних жанрах – особливо в блек- та дез-металі. Харківська блек-метал сцена у 90-х здобула світове визнання почасти завдяки касетам. Приміром, ранні демо-записи культового гурту Nokturnal Mortum поширювалися в Україні саме на касетах, їх можна було дістати з рук фанатів чи на андерграундних розкладках. Це принесло гурту широку популярність в середовищі важкої музики та зрештою привернуло увагу закордонних лейблів. Вже у 1998 році Nokturnal Mortum сенсаційно підписали контракт з американським незалежним лейблом The End Records, що співпрацював із Nuclear Blast, – цей випадок показав, наскільки далеко можуть завести касетні демо талановитий український гурт. Спочатку дебютні альбоми харків'ян виходили на касетах російського лейблу MetalAgen, поширюючись територією СНД. Згодом польський андеграундний лейбл Morbid Noizz Records перевидав касету "Lunar Poetry" для європейського ринку. Таким чином, український метал завдяки касетам вписався в глобальну мережу tape-trading – міжнародного обміну демо-записами між фанатами і лейблами. Подібний шлях пройшли й інші жанри важкої музики:

BEST URBAN

від ґранджу та дум-металу до ґрайндкору – всі вони фіксували свої перші кроки на магнітній стрічці.

У 1990-х в Україні з'явилися перші незалежні метал-лейбли, які здебільшого випускали касетні релізи. Наприклад, київський Moon Records (заснований 1996 р.) тиражував на касетах альбоми українських рок/метал гуртів нарівні з комерційною поп-музикою.

У Харкові з 1993 р. діяв лейбл Metal Scrap Records, що теж починав із випуску касет локальних команд. Ці напівофіційні видавці містилися в квартирах чи підвалах, але забезпечували бодай мінімальний вихід продукції на ринок – часто касети їхнього виробництва можна було знайти на тих самих музичних ринках поруч із піратськими. Такий симбіоз офіційного і неофіційного був характерним для пострадянського простору.

Фолк і експериментальна музика. Незалежне розповсюдження на касетах охопило не лише рок чи метал, але й фолк-рок, етнічну музику та електронний авангард. Лейбл «Koka Records» цілеспрямовано розвивав три напрямки: експериментальну авангардну музику, фолк-рок та автентичний фольклор. Показовим є кейс гурту «Цукор — Біла Смерть»: їхній альбом «Манірна музика» (1990) виданий на касеті став відкриттям потенціалу української сцени. Отримавши від гурту любительський запис, продюсери «Koka» здійснили ремастеринг і тиражування – і ця касета швидко набула статусу "культової" в андерграунді. Нестандартна суміш неокласики, пост-панку і театральності вразила слухачів; схвальні відгуки лунали не лише від українців, але й від польських музикантів (зокрема, учасників легендарного експериментального гурту Księżyc, які визнавали вплив тієї касети на свою творчість). Випадок «Цукру» довів, що навіть складна некомерційна музика може знайти свого слухача через DIY-канали, оминаючи офіційні студії.

Інший приклад – чернігівський арт-рок/індастріал проект «Фоа Хока». Його касетні альбоми, видані незалежно, здобули визнання в середовищі альтернативної музики.

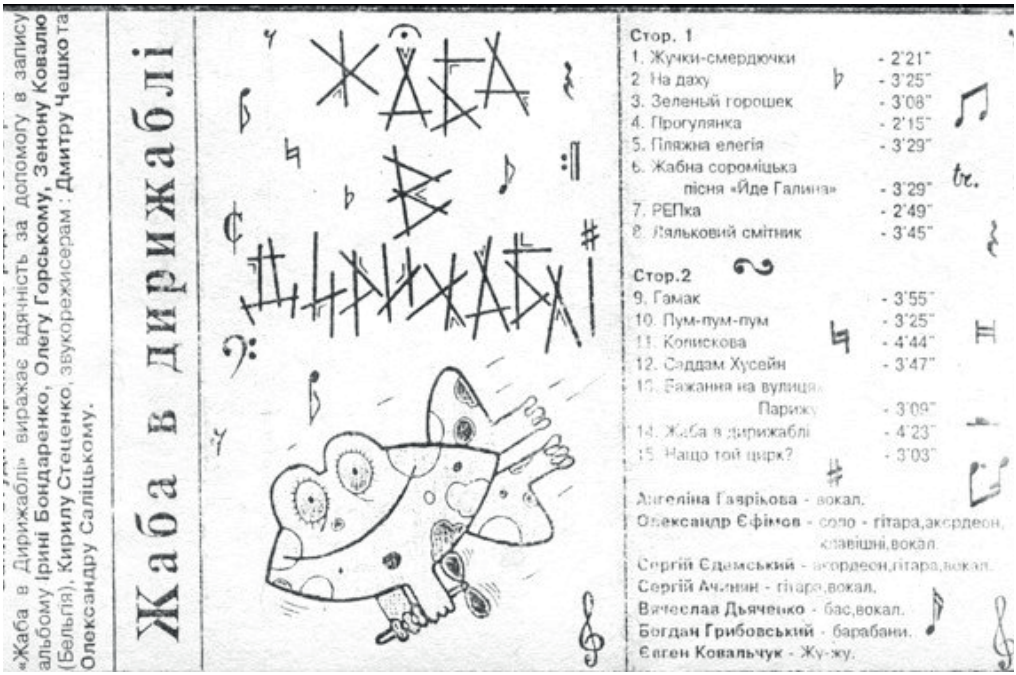
Учасники харківського об'єднання «Нова Сцена» і продюсери «Koka» підтримували «Фоа Хоку», відзначаючи її оригінальність та україномовний андеґраундний характер (що тоді було рідкістю для експериментальної електроніки). Через касети ці експериментальні гурти встановили контакт з поціновувачами в інших країнах і потрапили на європейські фестивалі авангардної музики. У сфері суто автентичного фольку також існувала практика саморобних записів: етнографічні експедиції 90-х років часто фіксували матеріал на магнітофон і тиражували обмежені партії касет із записами народних пісень, що їх потім розповсюджували серед дослідників та на фестивалях народної творчості. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х технологічний ландшафт почав змінюватися з появою доступних засобів цифрового запису. У багато яких незалежних музикантів з'явилися ПК та CD-рекордери, що дозволяло власноруч виготовляти компакт-диски формату CD-R. Спершу випуск справжніх заводських CD (CD-Audio) був дорогим задоволенням і лишався прерогативою великих студій чи заможних продюсерів. Тому CD-R став логічним продовженням DIY-підходу: на зміну "копкатам" касет прийшли "копкати" дисків. Уже в середині 2000-х багато українських андеграундних релізів виходили на CD-R малими накладами – зокрема, демо нових гуртів, концертні записи, компіляції для фанатів.

Переваги CD-R були очевидні: краща якість звуку, можливість цифрового мастерингу, швидше копіювання (при наявності CD-привода). Проте вони мали й свої недоліки – зокрема, меншу "романтику" в очах частини андеграундної аудиторії, яка звикла до аналогового шарму касет. Деякі DIY-лейбли почали паралельно видавати матеріал і на касеті, і на CD-R, щоб задовольнити різні смаки. В Україні на початку 2000-х з'явилися незалежні студії і нет-лейбли, які спеціалізувалися на виданні експериментальної та електронної музики малими тиражами дисків. Наприклад, харківсько-київський лейбл

Nexsound (заснований Дмитром Федоренком та Андрієм Кириченком) випускав обмежені серії CD-R з електронною та імпровізаційною музикою, які висилали поштою по всьому світу, формуючи імідж "нової української електроніки". Подібно діяли й інші невеликі видавці: Quasi Pop Records у Києві, SHPR (Shpytal Records) у Львові та ін. Водночас у панк/хардкор-колах CD-R почали використовувати для спліт-релізів (коли кілька гуртів записували спільний диск) і для мультимедійних фензинів.

Приміром, запорізький фензин «Креатив» у 2005–2006 рр. додавав до кожного випуску диск з аудіо- та відеоматеріалами. Це поєднувало традицію фанатського журналу з новими цифровими можливостями.

В цілому 2000-ні роки стали перехідним етапом: поруч із фізичними носіями все більшої ваги набував Інтернет. З середини десятиліття почали діяти онлайн-форуми (як-от Neformat), де можна було обмінюватися MP3-записами й обговорювати новини сцени. Частина DIY-активності перемістилася

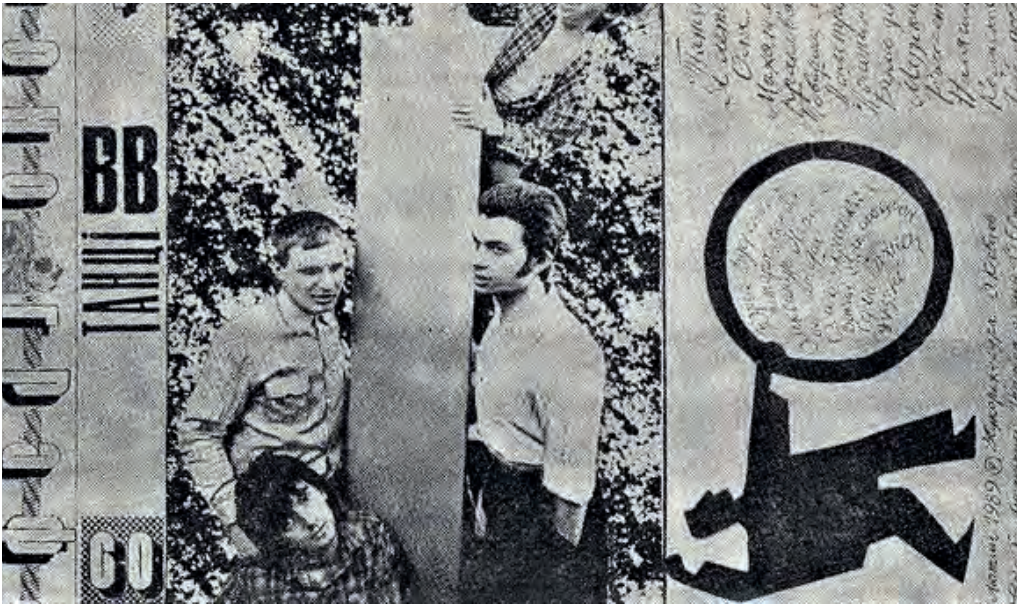


у цифру – з'явилися е-зини (електронні фензини) і нет-лейбли. Однак багато українських андеграундних музикантів все ще надавали перевагу фізичним носіям, особливо для мерчандайзу на концертах: продаж касет або CD-R після виступу залишався важливим джерелом підтримки гуртів. Навіть коли у світі стрімко зростав формат MP3, в Україні ще не було повного проникнення широкосмугового інтернету, тож обмін дисками поштою був актуальним до кінця 2000-х.

Показово, що до середини 2010-х, на тлі вже глобальної цифрової дистрибуції, фізичні носії переживають певний ностальгійний ренесанс. Виникають нові мікролейбли, які свідомо обирають касету як мистецький формат. Наприклад, київський незалежний лейбл Robustfellow Productions, заснований у 2013 р., спеціалізується на стоунер- і дум-металі та випускає колекційні видання на касетах і вінілі. Інший приклад – DIY-лейбл Erythroleukoplakia Records, що у 2010-х взявся перевидавати культові записи українського панку на касетах. Таким чином, навіть у епоху стримінгових сервісів, касета

зберегла значення символу DIY-культури та артефакту для поціновувачів. Саморобні касети та диски не лише розповсюджували музику – вони структурували саму сцену, створюючи навколо себе спільноти. Кожне місто чи регіон в Україні в 90-х мало свою «тусовку», об'єднану спільним музичним обміном. Локальні сцени формувалися, коли група молоді слухала одні й ті самі касети, обговорювала їх у неформальній обстановці, а згодом бралася створювати власні гурти. Так, у Рівному довкола домашньої студії Казанцева (Indyuk Records) згуртувалися панки й рокери, які разом влаштовували концерти та записували один одного. У Києві наприкінці 80-х навколо касет із західним панком і металом виник рух, що вилився у створення знакових гуртів на початку 90-х (той же «Воплі Відоплясова», «Колежський асесор» та інші спершу були фанатами, котрі дістали потрібну музику через обмін). В Харкові група ентузіастів («Чорний логос», «Нова сцена») через касетні записи індастріалу та ґотичного року сформувала цілий пласт андеграундної культури міста. Фензини виступали в ролі інформаційних хабів цих сцен: у них публікувалися афіші майбутніх концертів, оголошення про пошук музикантів, звіти з фестивалів. Через фензини і касетні листування склалася міцна міжміська мережа. Наприклад, львівський рок-журнал «Аудіо-Тиждень» у 1995 р. вмістив список українських гуртів, готових надіслати свої демо-касети в обмін на «що-небудь цікаве» – такі списки спонукали молодь з різних областей контактувати одне з одним. Тисячі касет курсували поштою між містами України: від Ужгорода до Донецька, від Чернігова до Сімферополя, створюючи відчуття єдиного культурного простору, що існує під офіційним радаром. Не в останню чергу завдяки цьому відбувалося й становлення фестивального руху. Довідавшись про існування одне одного через записи, гурти різних міст почали самоорганізовувати спільні виступи. У другій половині 90-х виникають численні локальні фестивалі та зльоти: панківські open-air у містечках, метал-концерти на декілька команд, тематичні

вечірки електронної музики. Часто такі події відбувалися на напівпідпільних майданчиках – у Будинках культури, клубах, навіть у закинутих приміщеннях – і рекламувалися через мережу самвидаву. Касетні збірки теж відігравали свою роль: іноді організатори фестивалю випускали компіляцію з учасниками заходу, поширюючи її авансом, щоб привернути увагу публіки. Таким чином, носії стали своєрідним соціальним каталізатором: сцени, що виникли довкола них, отримали змогу консолідуватися, а учасники – ідентифікувати себе як частину ширшої спільноти. Наприклад, уже згаданий рівненський рок-клуб «Яма», створений Олександром Сірком наприкінці 90-х, виріс із серії квартирників та концертів, на які публіка дізнавалася саме через обмін касетами і саморобними афішами. У Києві з 2000 року діяв фестиваль «Український Незалежний Музичний Фестиваль», на якому збиралися гурти різних жанрів – багато з них до того були знайомі одне з одним лише по заочному обміну записами. Такі події зміцнювали горизонтальні зв'язки: музиканти з різних міст не тільки ділилися аудіо, а й почали разом виступати, робити спліт-релізи (спільні альбоми) і тури DIY-формату. Поштова дружба переростала



в реальну співпрацю, що було одним з найважливіших наслідків касетної ери. Хоча Україна не була осторонь глобальних процесів (DIY-культура зародилася на Заході ще у 1970-х з панком), умови розвитку DIY-видавництва в Україні мали свою специфіку. Основні відмінності можна виділити так:

• Економічні та технологічні фактори. У Західній Європі та США в 90-х роках інді-лейбли вже могли дозволити собі друк тиражів на вінілі чи фабричних CD, а касети використовувалися більш з ідеологічних чи бюджетних міркувань. В Україні ж касета була часто єдино можливою опцією: вартість студійного часу і промислового тиражування була захмарною, середній рівень доходів музикантів – дуже низьким. Тому українське DIY-видавництво 90-х було радше вимушеним (роби сам, бо інакше не вийде ніяк), тоді як на Заході воно все більше ставало свідомим вибором контркультурних спільнот, що принципово не хотіли залежати від мейджор-лейблів. Звісно, в обох випадках було спільне – прагнення творчої свободи – але матеріальна база різнилася суттєво.

• Масштаб та доступ до ринку. У країнах Заходу існувала розгалужена мережа незалежних дистриб'юторів, магазинів платівок, радіостанцій коледжів, які могли підтримати DIY-реліз. В Україні ж офіційний ринок практично не звертав уваги на андеграунд. Як відзначають дослідники, у 1991–1995 рр. музична індустрія як така не сформувалася – тож андеграунд фактично не мав іншого вибору, ніж стати самодостатнім. Це призвело до цікавого явища: найбільш авангардні українські проекти

здобували шану спершу за кордоном. За іронією долі, багато релізів, які ігнорувалися в самій Україні, знаходили прихильників у Польщі, Німеччині чи США. Лейбл «Koka» став символом цього процесу: альтернативна сучасна українська сцена виникла в Польщі зусиллями діаспори, тоді як «в самій Україні її практично не було», як згадував Ігор Цимбровський. На Західній сцені теж вистачало своїх нішевих жанрів, але там бодай існувала інфраструктура фестивалів, клубів, пресових агенцій. Українські ж DIY-діячі мусили створювати все з нуля, часто ізольовано один від одного.

- **Ідеологія та цензура. У Європі й США DIY-зусилля базувалися на контркультурних ідеях (панк-анархізм, антикомерція, феміністичні рухи Riot Grrrl тощо). В пострадянській Україні політична цензура вже практично зникла, проте залишалися культурні бар'єри – більшість мас-медіа і слухачів орієнтувалися або на російський ринок, або на застарілу радянську естраду. Тому незалежна музика була не стільки протестом проти системи (хоча й це теж, особливо у панку), скільки протистоянням невігластву та байдужості з боку ширшої публіки. DIY-видавці в Україні часто**

несли освітню місію: вони знайомили свою аудиторію з новими стилями, пояснювали контексти у фензинах, перекладали тексти західних пісень тощо. Відповідно, український підхід був менш теоретизований, зате дуже практичний: потрібно було видати альбом – отже, беремось і видаємо на будь-якому носії, який доступний, без зайвих розмов. Це дозволило досягти результатів навіть у несприятливих умовах.

• Тривалість панування касети. У той час як на Заході аудіокасета як масовий носій почала відходити на другий план вже в другій половині 1990-х (її витісняли компакт-диски), в Україні касетна культура зберігалася значно довше. Ще у 2000-х касети залишалися одним з основних форматів продажу музики (навіть деякі поп-виконавці виходили на касетах аж до 2005–2007 років). Це означало, що й DIY-сцена мала більше часу у "комфортній зоні" знайомого формату. Коли ж у 2010-х на Заході відбулася невелика ретро-хвиля і касети повернулися як мода в інді-колах, в Україні це сприйняли дуже органічно –

адже для частини місцевих андеграундників касета ніколи по-справжньому не зникала. Водночас українські DIY-музиканти активно опановували і нові платформи: скажімо, ще до появи стримінгових сервісів вони викладали свої альбоми на форумах, користувалися соцмережами (згадаємо популярні в середині 2000-х спільноти «HARDcore Ukraine» в Живому Журналі тощо). Отже, можна сказати, що український DIY розвивався двоєдиним шляхом: не відкидаючи старих методів, але поступово інтегруючи й західні цифрові новації.

За більш ніж два десятиліття, охоплені цим дослідженням, у середовищі касетно-CDR дистрибуції народився цілий пантеон культових релізів.

Багато з них заднім числом визнані знаковими в історії української музики, хоча на момент виходу були відомі лише вузькому колу. Кілька прикладів таких релізів і проектів:

- **«Манірна музика» гурту «Цукор — Біла Смерть» (касета, 1990) – перший офіційний випуск лейблу Koka Records. Цей авангардний альбом став відкриттям українського андеграунду для Європи і здобув тривалий культовий статус. Його успіх надихнув подальші видання експериментальної музики, зокрема альбоми «Село» та «Шейк Хай Фай» на тому ж лейблі, а також витончений камерний проєкт «Китиці» Світлани Няньо (1999) – останній знаковий реліз «Koka».**
- **Демозаписи харківського гурту Nokturnal Mortum «Twilightfall» (1995) та «Lunar Poetry» (1996, касета) – ключові роботи українського блек-металу. Їх копіювали у величезних кількостях на пострадянському просторі, і саме їхні касети можна було дістати в Україні 90-х роках навіть непосвяченим слухачам. В результаті Nokturnal Mortum стали першою українською екстремальною командою, що вийшла на світову арену (контракт 1998 р. з американським лейблом), а їхній успіх відкрив дорогу іншим гуртам жанру.**
- **«Воплі Відоплясова – Або або» (live/demo, касета, ~1987) – неофіційний концертний запис, який у 80-х поширювався на магнітоальбомах по всьому СРСР. Він зробив ВВ знаменитими ще до дебютного вінілового альбому на «Мелодії». Цей магнітоальбом, як і записи «Братів Гадюкіних» кінця 80-х, фактично був українським варіантом рок-самвидаву, що забезпечив гуртам народну славу.**
- **Альбом «Дорога до самого себе» гурту «Мертвий Півень» (1992,**

аудіокасета, лейбл «Гал Records») – приклад того, як офіційний реліз на касеті теж може стати культовим. «Мертвий Півень» був представником львівської поетично-рокової сцени, і випуск їхнього альбому на касеті невеликою студією став важливою подією, що увінчала рок-фестиваль «Вивих». Ця касета довгий час була бібліографічною рідкістю, допоки альбом не перевидали на CD через 15 років.

- Серія збірок «Death Domain» (2003–2005, CD-R) від львівського промоутера Олександра Котиса – приклад DIY-компіляцій, які документували становлення української ґотик-індастріал сцени. Ці диски поширювалися через вузьке коло, але нині вони вважаються літописом жанру, оскільки містять треки гуртів, що більше ніде не видані.
- Панк-рок гурт «Два Два Дев'ять» (229) з Кривого Рогу – їхні альбоми 1990-х існували лише у вигляді концертних касет, які ходили по руках серед фанатів. Лише у 2010-х матеріал 229 був перевиданий (лейблом Erythroleukoplakia) і здобув заслужене

визнання, підтвердивши статус гурту як культового представника українського панку. Відродження інтересу до 229 показує, що фанатська пам'ять про такі проекти зберігалася десятиліттями завдяки домашнім архівам. Говорячи про архіви: протягом 90-х і 2000-х у багатьох поціновувачів накопичилися значні колекції касет. Дехто з ентузіастів став своєрідними архіваріусами сцени – вони дбайливо зберігали оригінальні видання, збирали по кілька копій, обмінювалися рідкісними записами. Наприклад, Олексій Казанцев, окрім продюсерської

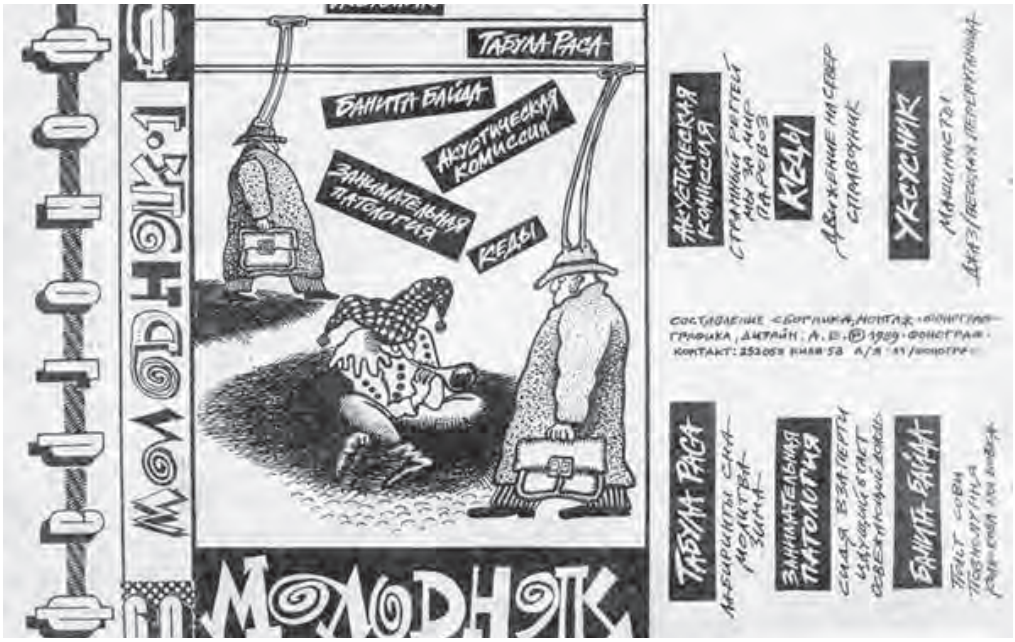
діяльності, сформував велику фонотеку рівненської сцени, записуючи все на бобіни і касети. У 2000-х, з розвитком цифрування, такі люди почали оцифровувати старі магнітні стрічки і викладати їх в інтернет для вільного доступу. Сьогодні існують онлайн-спільноти та YouTube-канали, присвячені раритетній українській музиці 90-х – значна частина контенту на них походить саме з приватних фанатських архівів. Таким чином, культура копіювання перейшла у фазу культури цифрового збереження, але дух DIY залишився: це робиться фанатами добровільно, безкоштовно і з любов'ю до музики.

Варто зазначити, що процес перезаписування і обміну мав не лише утилітарний, а й соціальний вимір. Обмінюючись касетами, люди обмінювалися часточками своєї субкультури, відбувалося непомітне виховання нового покоління музичних фанів. У часи, коли офіційна культура пропонувала молоді естраду або російський поп, саме DIY-мережі знайомили багатьох юнаків і дівчат з панком, металом чи електронікою. Цей низовий просвітницький рух заклав підґрунтя для сучасної розмаїтості української музики. Багато сьогоднішніх відомих артистів починали свій шлях із того, що в юності почули саморобну касету або CD-R, яка змінила їхні уявлення. Недарма нині дехто з них з теплотою згадує «касетну епоху», коли знайомство з новою музикою було справжньою пригодою, а кожна копія альбому – скарбом.

Розглянутий період 1990–2016 рр. засвідчує, що аудіокасети та CD-R відіграли визначну роль у розвитку української незалежної музики. В умовах відсутності продюсерів, лейблів і офіційного ефіру вони стали тим інструментом, який дозволив музиці жити і поширюватися. Касети у

90-х роках були своєрідною “валютою” андеграунду – носієм, через який обмінювалися ідеї, творився міфологічний простір субкультур. Вони допомогли сформувати локальні сцени, об’єднати розрізнених ентузіастів у всеукраїнську мережу та навіть інтегрувати український андеграунд у міжнародний контекст. Український DIY-підхід вирізнявся практичністю і завзятістю: попри обмежені ресурси, музиканти й активісти досягали значних результатів – від випуску культових альбомів до організації фестивалів – керуючись принципом «ніхто, окрім нас самих».

З появою CD-R та інтернету, фізичні носії поступово втрачали статус єдиної платформи, але не зникли повністю. CD-R дозволив якісніше документувати творчість, а далі й інтернет дав змогу донести її необмеженій аудиторії. Однак ностальгія за “analog era” і відчуття справжності, пов’язане з касетою, лишилися важливими чинниками. До 2016 року українська музична сцена еволюціонувала: поруч із професійними релізами та стримінгом мирно співіснували колекційні касети і саморобні видання для поціновувачів. Це спадщина тих 90-х і 2000-



х, коли було закладено фундамент DIY-культури. Без касет і копкат-дисків не було б ні сучасного різноманіття жанрів, ні тієї самобутньої автономності, що притаманна українському музичному підпіллю.

З погляду академічного аналізу, досвід українського DIY-видавництва на касетах і CD-R ілюструє ширший соціокультурний феномен: як технологія малого формату здатна підтримувати культурну самобутність в перехідні епохи. Аудіокасета стала містком від радянської цензурованої сцени до глобалізованої цифрової ери, і на тому мості виросло ціле покоління митців і слухачів. Їхній шлях – від магнітофонного гуркотіння до файлів у "хмарі" – унікальний, але водночас вписаний у загальносвітову історію музичного самвидаву. Український приклад демонструє, що навіть за відсутності індустрії культура знаходить способи розвиватися: у підпіллі, на квартирниках, на касетах, на CD-R – скрізь, де є люди, готові творити і ділитися. І хоч сьогодні носії змінюються, дух DIY, народжений у касетні 90-ті, продовжує жити, нагадуючи про силу самоорганізації та пристрасті в мистецтві.